

EDUARDO E. PARILLA SOTOMAYOR

Tec de Monterrey, Campus Monterrey

Multiperspectividad y montaje: territorio común del cine y la novela

ABSTRACT: Tracing the origins of cinematic devices of literature in the so call perceptual revolution of 1905—1915 by Donald M. Lowe, as well as in Avant Garde movements, the author of this article explores film making techniques in the work of some contemporary Spanish American novelists. Along with stream of consciousness technique and its cinematic devices examined by Robert Humphrey, the author highlights semantic, syntactic or pragmatic montage as the basic technique for cinematic effects in literature.

KEY WORDS: Spanish American novelists, cinematic effects, montage.

En el libro *History of bourgeois perception* Donald M. LOWE (1982) propone una teoría fascinante: entre los años 1905—1915 se produjo una revolución perceptual en la cultura occidental, sólo comparable al descubrimiento de la perspectiva en la pintura del Renacimiento. Vale reconocer que esos años fueron también de efervescencia en cuanto a la revolución de las artes que marcó el surgimiento de las estéticas vanguardistas. La multiperspectividad que Lowe atribuye a la nueva percepción, cabe inferir, constituye precisamente un rasgo esencial de las vanguardias. No otra cosa ha sido la técnica del *collage* que a partir del cubismo de Braque y Picasso fue ganando terreno en las artes plásticas. Sin embargo, el arte multiperspectivista por excelencia, tanto en su concepción como en su elaboración, aparece encarnado en el cine.

Son muchos los ejemplos que pueden traerse a colación al momento de dilucidar la concepción multiperspectivista que fulgura en las artes del siglo XX y que a nuestro juicio indican una tendencia sostenida. El replanteamiento de un nuevo teatro sobre las bases formales del teatro clásico por dramaturgos como Artaud, Brecht y Grotowski, técnicas como el ca-

ligrama, el collage y la escritura automática, así como la puesta en juego de estructuras formales abiertas en la novela de autores como James Joyce, John Dos Passos y William Faulkner son, en este sentido, elocuentes. Sin embargo, más que coincidencias habría que pensar en concurrencias o, por decirlo con André Breton, en vasos comunicantes.

Esto mismo es lo que sucede con los continuos entrecruzamientos que se advierten desde muy temprano en el siglo XX entre el cine y la novela. Así como el marxismo y el psicoanálisis, o como el pensamiento de estirpe existencialista, la novela del siglo XX no puede resistirse tampoco al influjo del cine. Su contagio llega a ser tan acentuado que a través de él se alcanza la liberación de la estructura lineal, deductiva, en la cronología de los sucesos relatados, restituyéndole a la realidad ficcionada una dimensión multifacética y aleatoria en la que prima la relatividad espacial, temporal e ideológica. El mundo se torna discontinuo en su universalidad.

La concurrencia de la técnica y la estructura móvil del cine en la novela tiene tal vez su más lúcido planteamiento en el libro *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (1954) de Robert HUMPHREY. La palabra clave: montaje. Pero Humphrey, en su cometido de explicar la corriente de conciencia y sus formas va más allá e identifica lo que él llama recursos cinematográficos con la terminología de la cinematografía. Para representar mejor los procesos mentales de los personajes, Humphrey ejemplifica en diversas novelas de Joyce, Faulkner, Virginia Woolf y otros narradores técnicas como:

- 1) montaje temporal y espacial,
- 2) visión múltiple,
- 3) tempo lento,
- 4) fade out,
- 5) recorte,
- 6) close-up,
- 7) visión panorámica,
- 8) retrospección
- 9) técnica del laberinto.

Una ejemplificación de estas técnicas requeriría de un trabajo minucioso y prolijo. Para no ir más lejos, si queremos tener una idea de la repercusión del cine en la novela baste con algunos pocos ejemplos de la literatura hispanoamericana que proporcionaremos a continuación. En *Pedro Páramo* (1955) de Juan RULFO la magia de la dimensión mítica del texto es posible gracias al montaje espacial y temporal que también es montaje sintáctico y semántico¹. Pero además, el montaje, se alterna en *Pedro Páramo* de dos modos:

¹ Decio PIGNATARI (1986 : 73) distingue entre tres tipos de montajes. En primer lugar,

1) como relación contrastante de escenas, la segunda de las cuales no guarda conexión con la primera, toda vez que encierra un sentido virtual,

2) como relación contrastante de escenas, la segunda de las cuales devela o desarrolla el motivo de un personaje de la primera.

Es en esta segunda relación entretejida por el montaje que se crea un efecto parecido a la disolvencia cinematográfica². Pero además, desde el momento en que el lector se percata de que las voces de los personajes en *Pedro Páramo* son las voces de los muertos, el montaje sintáctico de las escenas fantasmales del pueblo de Comala ejerce un efecto similar al lenguaje en *off*.

En otra novela mexicana como *La feria* (1963) de Juan José ARREOLA, por otra parte, encontramos no sólo los montajes sintáctico y semántico, sino el montaje pragmático. Esta novela está construida como una superposición de voces con escasa intervención de un narrador convencional. Las voces de los personajes de un pueblo de Jalisco, casi todas anónimas, por ser tan vívidas, parecieran escucharse en *off*, contra el telón de fondo de otras situaciones y voces ya leídas. Pero además de esas voces que hacen de esta novela un texto polifónico, en ella además hay textos escritos incluso de la época virreinal, así como escenas relatadas en tercera persona alternadas por textos en primera persona como los fragmentos del diario de un joven enamorado.

Un ejemplo aún mucho más contundente de discurso en *off* podemos encontrarlo en el siguiente pasaje de *Boquitas pintadas* (1969) de Manuel PUIG³ :

el sintáctico, detectable en el cubismo, en las películas de Eisenstein, la música de Anton Webern y Stockhausen y el manejo de narrativas que se pierden en la narración del propio lenguaje, como sucede con Sterne, Flaubert y Joyce, se fundamenta en un trabajo sobre la parataxis y el paramorfismo. El montaje semántico, por otra parte, que para Pignatari es el *collage* propiamente dicho, se vincula al tema como índice, lo cultivan en la poesía Ezra Pound y el T.S. Eliot de *La tierra baldía*, en el arte, los cubistas, en el cine, una película como *Octubre* de Eisenstein y en la novela, Dostoievski, por la yuxtaposición que hace de registros del periodismo y la novela policial. Esto, por cierto, da pie para que Pignatari establezca una relación intrínseca entre el montaje semántico y la polifonía que Bajtín descubre y analiza en la novela de Dostoievski. El último tipo de montaje que identifica Pignatari es el pragmático o *bricolage*, en el que el principio de contigüidad aparece invadiendo el principio de similaridad. Como ejemplos de éste señala la arquitectura de Gaudi, las composiciones musicales de Satie, una novela como *Bouvard y Pécuchet* de Flaubert, el arte de Marcel Duchamp y John Cage, así como los *happenings* (PIGNATARI, D., 1986 : 74).

² Es decir, el tipo de efecto obtenido en el cine, que se conoce como disolvencia cruzada o fundido encadenado, el cual se caracteriza por la sobreposición lenta de una imagen por otra, haciendo desaparecer la primera (cf. SANTOVENIA, R., 2002 : 72).

³ Toda la obra de este autor debe verse bajo el signo del cine. No se trata únicamente de que Puig se formara en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, sino que el cine como tema aparece en su obra (e.g. *El beso de la mujer araña*) y de que en buena medida su novela se nutre en las técnicas del cine.

— Mientras que usted hablaba siempre bien, que fue con la única que pensó en casarse... Señor que estás en el cielo, eso tú lo has de escuchar ¿verdad que tú no lo olvidas? “A LA FALDA 40 KILÓMETROS” sin rumbo voy ¿hacia dónde’ sin rumbo... — ¡Y qué más decía de mí?...

— *Y, eso que usted era una buena chica, y que en una época se iba a casar con usted... ¿conmigo? así es, conmigo, que solamente a él amé en la vida, “GUÍE DESPACIO, CURVA A 50 METROS”.*

PUIG, M., 2005 : 234

Aquí, a través del monólogo interior directo⁴ conocemos la actividad mental del personaje de Nené tras una conversación con Elsa Di Carlo, la amante de su antiguo novio, Juan Carlos, muerto de tuberculosis. En medio de sus pensamientos, los rótulos de la carretera se aparecen en mayúsculas, mientras que hemos puesto en cursiva las palabras de Elsa Di Carlo expresadas unas páginas antes, las cuales afloran en su corriente de conciencia. Además del monólogo interior directo, los efectos cinemáticos pueden también detectarse en los intercambios de un diálogo:

- ¿Ningún amigo que haya padecido tuberculosis? — amenazó Ibauri.
- No.
- *Anda, Eduardito, besa a tu tía linda que nos deja.*
- No — dijo Yoli.
- Es raro mmm — respondió Larrañaga.
- *Bésala en la frente, Eduardito. Pero bien arriba en la frente.*
- Quizá padeció una infección — dedujo Inchausti.
- *Anda, nene. Tu tía linda que se va a vivir con Papadiós.*
- Quizá estuvo enfermo y resistió. Se curó por sí mismo sin saberlo. Resistencia del organismo.
- *Tu tía que tanto te quería y te compraba bombones. Así, hijo. Ven, te lavaré bien con desinfectante sin que se den cuenta. Pobre Rosaura.*

PUIG, M., 2005 : 221

En *Figuraciones en el mes de marzo* (1972) de Emilio DÍAZ VALCÁRCEL, se construye, gracias al montaje temporal, un discurso directo cinemático. La imagen del protagonista se presenta simultáneamente en dos tiempos: su infancia cuando asistía al funeral de una tía fallecida de tuberculosis

⁴ Humphrey distingue cuatro tipos de formas de la corriente de conciencia: descripción omnisciente, soliloquio, monólogo interior directo y monólogo interior indirecto. El monólogo interior directo es la representación del proceso mental como si fluyera libremente sin la intervención del narrador y sin que se asuma a un oyente. Por esta razón puede ser incoherente o confusa. La mente fluye por libre asociación o espontáneamente. El monólogo interior indirecto, en cambio, nos introduce al pensamiento mental del personaje, pero gracias a la intervención del narrador (HUMPHREY, R., 1962 : 24—33).

(en cursiva) y su situación ya de hombre al sospechar que padece los síntomas de esa misma enfermedad. De esta manera se crea un efecto sugere de intriga, la cual se disipa luego.

Un autor que suele jugar mucho con el montaje es Mario VARGAS LLOSA. En novelas como *La casa verde* (1966), *Conversación en La Catedral* (1969) y, como técnica principal, en *Historia de Mayta* (1984) suele yuxtaponer diálogos directos distanciados en el tiempo. En esta última novela, el narrador en calidad de investigador, se halla reconstruyendo la biografía de un revolucionario y, entremezcladas con las entrevistas que hace a los personajes que conocieron a Mayta, reaparecen los diálogos de un tiempo concluido, precisamente del tiempo en que ese personaje había participado en un conato de revolución en el poblado de Jauja en el Perú. En estos casos, el montaje espacio-temporal surte un efecto retrospectivo y la superposición de dos planos conversacionales ejerce también un efecto semántico que suele variar. Esta es tan sólo una de las múltiples técnicas del montaje que Vargas Llosa emplea en sus novelas, pues en resumidas cuentas, toda su obra novelística es un continuo proceso de experimentación con los tres tipos de montaje ya señalados.

La pervivencia del montaje y de otras técnicas del cine, al igual que la multiperspectividad en la alternancia de puntos de vista y de géneros intercalados con diversos narradores y diálogos que tan ubicuamente encontramos en la obra de numerosos novelistas hispanoamericanos, sobre todo, a partir de los años cincuenta, es una tentativa por trastocar la concepción lineal que había prevalecido en el realismo. Para estos novelistas la realidad ficcionada no puede ser abordada en una sola dirección, en un solo tiempo o en un solo espacio, a veces tampoco desde una única posición ideológica. Este tipo de representación de lo real se percibe en marcha, en proceso de formación, razón por la que resulta discontinua, aleatoria y contradictoria. La clave subyace en un relativismo epistemológico. El sentido histórico de su cristalización se nutrió en buena medida en la percepción multiperspectivista de la realidad y su puesta en juego, su sofisticación en la novela, sólo fue posible gracias a la irrupción del montaje y sus técnicas auxiliares, cuya más inmediata referencia se encuentra en el cine.

Bibliografía

- ARREOLA, Juan José, 1964 : *La feria*. México, Joaquín Mortiz.
- DÍAZ VALCÁRCCEL, Emilio, 1972 : *Figuraciones en el mes de marzo*. Barcelona, Seix Barral Editores.
- HUMPHREY, Robert, 1962 : *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley, University of California Press.
- LOWE, M. Donald, 1982 : *History of Bourgeois Perception*. Brighton/Sussex, The University of Chicago Press/The Harvester Press Limited.
- PIGNATARI, Decio, 1986 : « Semiótica del montaje ». En : *Acta poética*. Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM. Núm. 6 : 71—81.
- PUIG, Manuel, 1976 : *El beso de la mujer araña*. Barcelona, Seix Barral Editores.
- PUIG, Manuel, 2005 : *Boquitas pintadas*. México, Random House Mondadori.
- RULFO, Juan, 1985 : *Pedro Páramo. Obra completa. Juan Rulfo*. Madrid, Biblioteca Ayacucho : 107—194.
- SANTOVENIA, Rodolfo, 2002 : *Diccionario de cine. Términos artísticos y técnicos*. La Habana, Editorial Arte y Literatura.
- VARGAS LLOSA, Mario, 1969 : *Conversación en La Catedral*. Barcelona, Seix Barral Editores.
- VARGAS LLOSA, Mario, 1984 : *Historia de Mayta*. Barcelona, Editorial Seix Barral.
- VARGAS LLOSA, Mario, 1966 : *La casa verde*. Barcelona, Editorial Seix Barral.